



You are accessing the Digital Archive of the Catalan Review Journal.

By accessing and/or using this Digital Archive, you accept and agree to abide by the Terms and Conditions of Use available at [http://www.nacs-catalanstudies.org/catalan\\_review.html](http://www.nacs-catalanstudies.org/catalan_review.html)

Catalan Review is the premier international scholarly journal devoted to all aspects of Catalan culture. By Catalan culture is understood all manifestations of intellectual and artistic life produced in the Catalan language or in the geographical areas where Catalan is spoken. Catalan Review has been in publication since 1986.

Esteu accedint a l'Arxiu Digital del Catalan Review

A l' accedir i / o utilitzar aquest Arxiu Digital, vostè accepta i es compromet a complir els termes i condicions d'ús disponibles a [http://www.nacs-catalanstudies.org/catalan\\_review.html](http://www.nacs-catalanstudies.org/catalan_review.html)

Catalan Review és la primera revista internacional dedicada a tots els aspectes de la cultura catalana. Per la cultura catalana s'entén totes les manifestacions de la vida intel·lectual i artística produïda en llengua catalana o en les zones geogràfiques on es parla català. Catalan Review es publica des de 1986.

***Alguns aspectes del carnaval set-centista barceloní, segons Francesc Tegell***  
**Gala Denissenko**

**Catalan Review, Vol. IX, number 1, (1995), p. 47-59**

# ALGUNS ASPECTES DEL CARNAVAL SET-CENTISTA BARCELONÍ, SEGONS FRANCESC TEGELL

GALA DENISSENKO

El carnestoltes de l'Època Moderna és un tema fins ara gairebé inexplorat. Però M. Bakhtin, que ha construït un model de l'acció carnavalesca de l'Edat Mitjana i del Renaixement, assenyalava que a partir de la segona meitat del segle XVII, la percepció del carnestoltes i el mateix carnestoltes va canviant a poc a poc, «la festa quasi deixa de ser la segona vida del poble, el seu renaixement i la seva renovació temporal».<sup>1</sup>

El *Poema anafòric* de Francesc Tegell, escrit l'any 1720, és un testimoni dels canvis d'aquest tipus de Carnestoltes barceloní del primer terç del s. XVIII. Per això, em sembla que seria interessant de comparar el carnaval «clàssic» descrit per M. Bakhtin i el carnestoltes que apareix en el poema de Tegell.

El carnestoltes «clàssic», segons M. Bakhtin, era comú per a totes les classes de la societat d'aquell temps, ja que a l'hora de la festa quedava destruïda la jerarquia social habitual i se'n creava una de nova, carnavalesca, en què el «senyor» del carnestoltes era un representant de la classe inferior. El *Poema anafòric* descriu un carnestoltes de saló, una festa de carnestoltes real que es va celebrar «durant 12 cèlebres festins en una casa noble al carrer de Montcada» l'any 1720. En el segle XVII el carnaval medieval i renaixentista, comú per a totes les classes socials, sofreix una divisió, de la qual en resulten el carnaval de saló o aristocràtic i el del carrer, el popular. Això no obstant, les manifestacions carnavalesques «recorren totes les classes socials, sense alternar-ne les connotacions culturals específiques...»<sup>2</sup>. Així, al llarg dels segles XVII-XVIII es produeix un fraccionament social dins el carnaval, el qual, com a festa, continua essent comú malgrat que ja coexisteixen dues formes paral·leles de celebrar-lo: la de saló i la de plaça. És a dir, el carnaval de l'Època Moderna no elimina temporalment la jerarquia social de la vida quotidiana no festiva tal com era costum durant el carnestoltes de l'Edat Mitjana i del Renaixement.

<sup>1</sup> M. M. Bakhtin, *François Rabelais i narodnaia kultura srednevekovia i vozrojdénia. François Rabelais i la cultura medieval renaixentista* Ed. Khudójestvennaia literatura, Moscou, 1990, c. 41).

<sup>2</sup> G. Grilli, *Excés d'oralitat i carnaval a la cultura urbana entre el Manierisme i el Barroc*, «Estudis de llengua i literatura catalanes», VI. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1983.

La concepció i la percepció del temps i de l'espai carnavalescs —el cronotopus— d'una persona de l'Edat Moderna i una altra de l'Edat Mitjana eren molt diferents. A l'Edat Mitjana la festa era una pausa, una aturada en el temps profà i representava el retorn a l'Edat d'Or, temps en què havia regnat la igualtat universal. El paper més important dins els conceptes medievals el jugava l'oposició entre l'eternitat — que posseïa la realitat absoluta—, i el temps terrenal, dins el qual existien les persones i els esdeveniments alternant-se els uns amb els altres. El temps terrenal es considerava secundari i insignificant, es concebia amb un principi i un final determinats. L'eternitat es considerava exempta de qualsevol atribut temporal com són el desenvolupament, el moviment, l'alternança i la successió dels esdeveniments. La festa medieval, i el carnaval en particular, era una mena de «finestra a l'eternitat»,<sup>3</sup> una pausa en el temps terrenal, el qual aparegué després de la Creació del món. Era també la reproducció del ritual del sacrifici del déu de la fecunditat, durant el qual el temps es parava i l'equilibri universal es trencava, i de la seva posterior regeneració. En el món cristià, malgrat que s'adapta al cicle anual pagà, només s'ha conservat la primera meitat del ritual — la mort del déu de la fecunditat —, en aquest cas, el Carnestoltes.

El carnestoltes del final del Renaixement i, encara més, de l'època del barroc és, abans que res, un espectacle de sumptuositat i de festivitat. L'acció es desenvolupa en un àmbit actual, pels carrers de la ciutat contemporània. L'essència i el sentit del carnestoltes es perden. La festa, ara, s'oblida de les lleis de la vida carnavalesca. La consciència de l'Època Moderna no contraposa tan radicalment el temps quotidià i el temps festiu. «La concepció particular del carnaval (...) es converteix en una simple sensació de festa».<sup>4</sup> El temps d'aquesta festa nova es construeix seguint un principi lineal i està compost d'episodis consecutius, tot i que el principi cíclic, tan important per a la festa medieval, no es perd totalment. D'aquesta manera està estructurat el temps en el *Poema anafòric*, en què cada capítol descriu un dels dotze saraus. El principi i el final són designats molt clarament. Encara que l'autor no sempre assenyali el temps exacte del començament del festí (normalment són les 5 de la tarda), sempre subratlla que la festa comença en caure la tarda.

Era ja post lo Sol, mes no lo dia;  
encara no era nit, mes ja opaca,  
nocturna sombre en lo ayre se estenia.

<sup>3</sup> I. E. Danilova, *O kategórii vrémeni v jivopissi srednenekóvia i rámeogo vozrojdenia. Iz istorii kulturni srednikh vekov i vozrojdenia. A l'entorn de la categoria del temps en la pintura de l'Edat Mitjana i del primer Renaixement*, dins (*De la història de la cultura medieval i renaixentista*). Ed. Nauka, Moscou, 1976, p. 157.

<sup>4</sup> Bakhtin, *ibid.*, p. 41

Se veyà encara llum, mes era flaca...

/.../

Era quant ab lo llum la sombra alterna  
quant los astros encara no llueixen,  
quant no serveix encara la llanterna...

p.48<sup>5</sup>

El moment en què s'acaba el sarau sovint s'assenyala amb la frase «posar a punt la llanterna...» o amb algunes modificacions d'aquesta.

Dóna bona nit al que governa  
mentres que jo a punt poso la llanterna...

p.38

Posem a punt la llanterna...

/.../

Tíngan bona nit, Señoras!

p.45

Crida molt l'atenció que a cadascun dels saraus es repeteixi l'estructura. És a dir, el pla d'acció dels festins no canvia, o gairebé no canvia. Cada capítol, que representa un sarau, es construeix seguint un ordre invariable: obligatòriament es marca el començament i el final del sarau, es descriu l'interior del local aristocràtic i luxós i el menjar festiu, l'espectacle o la representació amb citacions directes en alguns capítols, els balls, i, finalment, s'inclou una invitació burlesca al sarau següent. De vegades aquests elements del pla apareixen en un altre ordre i només molt rarament no hi figuren.

Resulta, doncs, com a mínim segons la descripció de Tegell, que el carnaval barroc seguia un guió estricte prèviament preparat que impedia que l'acció carnavalesca es desenvolupés espontàniament, com a l'Edat Mitjana. Aquest aspecte oposa encara més el carnaval nou al carnaval tradicional com a «finestra a l'Eternitat».

El relat de l'autor i la celebració del carnestoltes se sincronitzen. El lector presència l'acció al costat de l'autor, amb qui en comparteix les sensacions i impressions. Aquest efecte de sincronia és possible gràcies al fet que l'autor narra l'acció adreçant-se directament a la seva companya, «la rústica Musa Talhia,» que està de visita a la casa on tenen lloc els festins carnavalescs. Això, a més a més dels pronoms demostratius, les citacions directes de l'obra i una descripció detalladíssima, contribueix a l'actualització de l'acció del poema.

La idea i la percepció de l'espai carnavalesc en l'Edat Mitjana són radicalment diferents de les del «Poema anafòric» de Tegell. L'espai del

<sup>5</sup> Francesc Tegell, *Poema anafòric*, edició a cura de K.Brown. Curial Edicions Catalanes - Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1989.



«carnaval clàssic» descrit per M. Bakhtin era unificat i comú. De la mateixa manera que el carnestoltes medieval era general i universal, així mateix l'espai carnavalesc s'estenia fins a les muralles de la ciutat, que marcaven les fronteres espaials de la vida urbana. Dins el marc de la ciutat, l'espai únic carnavalesc podia ser dividit per les parets de les cases, però aquesta divisió era molt relativa i il·lusòria, ja que els que passaven pels carrers podien entrar dins les cases lliurement, s'organitzaven simulacres de lluites entre els que estaven a les cases i els participants de la rua. El concepte d'espai al «Poema anafòric» és totalment diferent. L'acció festiva descrita per l'autor està restringida per les parets de la «casa noble al carrer Montcada». L'espai interior es divideix en molts «sub-espais»: la sala de ball, el menjador, etc... A més a més aquest espai es divideix en l'espai per als convidats (espectadors) i l'espai per als actors (el cadafal). Aquests actors representen l'acció del carnaval i obres de teatre. Això hauria estat inconcebible en el carnestoltes medieval, ja que, abans de res, en el carnestoltes «clàssic» hi participava tothom. La divisió dels participants en espectadors i actors era impossible senzillament pel fet que la festa era universal. «La bateria d'un escenari destruiria el carnaval (així mateix com eliminar la bateria significaria acabar amb la representació teatral). El carnestoltes no el contemplen, sinó que s'hi viu dins».<sup>6</sup>

En l'acció carnavalesca del «Poema anafòric» apareix la bateria, tot i que de forma imprecisa (els actors es barregen entre la multitud de convidats del sarau), el carnestoltes es converteix en una representació teatral. La carnavalitatz apareix substituïda per la teatralitat. La mateixa tendència d'organitzar el carnestoltes seguint un guió prèviament establert apareix en la celebració del carnestoltes barceloní de carrer a partir de la segona meitat del segle XVIII, que convertia l'acció carnavalesca en una representació teatral.<sup>7</sup>

El carnestoltes nou introdueix, també, modificacions en la temàtica tradicional més important i essencial del carnestoltes clàssic medieval. Un d'aquests temes és el motiu de l'«excés de menjar». Gairebé en cada capítol del poema de Tegell trobem una descripció detallada de la taula festiva (cap. I – pàg. 35; cap. II – pàg. 40; cap. IV – pàg. 60–61; cap. VIII – pp. 83–84; cap. X – pàg. 111; cap. XII – pàg. 131). En el moment de descriure-la, Tegell utilitza el model tradicional de la literatura carnavalesca catalana: l'enumeració infinita dels plats, que crea la sensació d'una quantitat enorme, fins i tot absurda, de menjar.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Bakhtin, *ibid.*, c.12.

<sup>7</sup> Joan Amades, *Costumari català. El curs de l'any*. Salvat Editores, S.A. Barcelona, 1989, vol. II, pp. 412–425.

<sup>8</sup> Veg. G. Grilli, *Excés d'oralitat i carnaval a la cultura urbana entre el Manierisme i el Barroc*, «Estudis de llengua i literatura catalanes», VI. Publicacions de l'Abadia de Montserrat 1983.

Mira que puntuals los criats córran...

...  
un ab las tassas pren la sotacopa...

...  
altre ab bescuyts lo paneret de plata;  
ni falta qui cambia  
lo negre xocolate ab malvesia...

p.35

Ab los beyres cristal.lins  
passèjan també la copa  
per sucar los sechs bescuyts  
ab dolç vi blanch de la costa.

p.40

...entre'ls dos montons

Dels plats, sengla plata  
de blanchs panadons,  
plens de pasta real  
ab such de llimó.

...  
...una fuente bella  
que de gom a gom

Estaba roblerta  
de uns bossins rodons,  
«bocados» ne diuhen y compostos són

De una pasta bona  
ab llart, sucre y ous...

p.61

Dos marsapans grandíssims  
feyant costat a tanta confitura...

...  
Dos cantons, dos tortradas  
a contraposició...

p.84

Malgrat que el banquet festiu descrit per Tegell és gras tal com exigeix la tradició carnavalesca, les estrofes citades (p.61) ens demostren que els plats catalans han estat substituïts pels plats nous francesos que estaven de moda: bescuits, massapans, pastissos, etc...

El tema típicament carnavalesc de l'«excés de menjar» en el *Poema anafòric* de Tegell apareix modificat i uneix elements tradicionals i elements de la nova cultura barroca. En els segles XVII i XVIII, la tradició festiva i carnavalesca comença a perdre's. La substitueixen les noves

formes de la vida festiva, sotmeses a les lleis de l'«efímer» del Barroc. En el *Poema anafòric* apareix un motiu nou que abans estava fora de la temàtica carnavalesca: el motiu de la moda. «Moda», «de moda» són termes propis per a la cultura efímera del barroc i apareixen en el segle XVII, quan la moda de la cort francesa comença a servir d'exemple per a tots els països d'Europa (l'època de Lluís XIV). Els convidats dels saraus segueixen la moda no solament en la tria dels plats, sinó també en la manera de vestir-se.

... los guants aquest se calça,  
q/ue/ això es moda...

P.35

Un altre tema carnavalesc que també canvia molt en el poema és el tema eròtic i escatològic. Dins el carnestoltes medieval, aquest tema sempre havia estat lligat a la idea de la reproducció i de la fertilitat en general. Encara que es manifesti directament només una vegada (en el sarau IX apareix la figura del sagristà mig nua – p.87), una quantitat enorme de balls en el poema és evidentment una variant atenuada d'aquest tema tradicional.

En la sèrie de més de 40 danses d'origen castellà, i encara més francès, el Petit Jan i la Sardana sembla que són les úniques catalanes. En el sarau primer ja ens adonem que el costum de ballar les danses populars catalanes, o fins i tot castellanes, en les festes aristocràtiques del carnestoltes del primer terç del segle XVIII pràcticament s'ha perdut:

...No pretench que toquen les Fallias,  
Canaris, Passacalles ni Pabanas,  
Villanos ni Sardanas,  
Sonadas montañesas per cansadas,  
temps ja dels estrados desterradas...»

P.32

L'autor del poema prefereix:

...nous Minoès, ayrosas Contradanças,  
estudiadas danças  
que la moda francesa  
ha introduït...

p. 32

Des del punt de vista de Tegell, el Petit Jan i altres danses populars continuen ballant-se per tradició, seguint els costums dels avantpassats, però són considerats balls massa rústics i massa simples i, per això, poc apropiats per a l'ambient fi de la festa descrita en el *Poema anafò-*

*ric* (...Petit Jan, ball q/ue/ per ximple enfada...-p.75;...Petit Jan, q/ue/ és ball de pena...- p.89).

D'altra banda, l'autor sempre subratlla que els nous balls francesos, a més de ser bonics i agradables, estan de moda:

Ja lo Minoè començan  
fent cortesia a la moda...

p.42

Francesc Tegell, conscièntment, contraposa dos tipus de balls que pertanyen a dues cultures diferents:

rústiques/«estudiadas»  
«montañeses»/«que la moda francesa ha introduït»

L'autor prefereix els balls francesos o ballats a la manera francesa:

...luego (ballaren)  
la Cortesa y lo  
Minoè del Sire,  
qu'és ball francès nou...

p.68

... las Follias garbós ballà de España,  
però no a la espanyola, com se solen,  
q/ue/ a la francesa foren enllardadas.

p.74

Així, en la festa aristocràtica de la casa «al carrer Montcada», la tradició carnavalesca i la nova tendència francesa de moda «efímera» apareixen unides. Pel que fa als balls, però, els gustos del públic s'inclinen més vers la nova moda, deixant de banda les tradicions i els costums populars.

«Els qui ballaren als saraus del 1720 /.../ actuaven dins un context ambiental que reflectia fortament la nova moda francesa, ja instituïda a la Cort de Versalles a l'època de Lluís XIV (1643-1714). S'ha establert la màxima importància d'aquest monarca francès pel que fa al desenvolupament del ballet...»<sup>9</sup>

En la descripció dels balls utilitza un model semblant al del menjar festiu, basat en les llargues i minucioses enumeracions. L'autor aplica el mateix model també en el moment de descriure l'interior de la casa. Dedica molta atenció als detalls de la decoració de les sales. Aquest tema recent, impropri del temari del carnestoltes «clàssic»,

<sup>9</sup> K.Brown, Introducció al *Poema anafòric*, p. 17.



representa un fruit de la nova cultura «efímera». El trobem, així com el tema clàssic carnavalesc de «l'excés de menjar», gairebé en tots els capítols del poema.

La descripció de com estan decorades les taules, del menú i de les peces de vaixel·la que figura en el capítol VII (pp. 83-84) és encara més exhaustiva que la de l'interior de les sales. Aquesta concentració en els detalls de l'ambient i del mobiliari de la festa lògicament prové de l'estètica de l'època del barroc. Per altra banda, conforme a la tradició, l'autor segueix el model propi de la literatura carnavalesca catalana pel que fa a un tema tan tradicional com era el de l'«excés de menjar».

\* \* \*

Segons Bakhtin, el carnestoltes representa, a més a més, «una negació de la identitat i la sinonimitat, de la coincidència estúpida d'un amb si mateix».<sup>10</sup> És per això que al carnestoltes medieval era tan important la carota, la disfressa i la sobrenominaió (com una disfressa verbal). En el carnestoltes del *Poema anafòric* apareixen elements nous: en primer lloc, els disfressats són uns actors que fan la representació en un cadafal; en segon lloc, apareixen nous tipus de disfresses introduïdes amb la cultura nova del barroc, com, per exemple, la disfressa del «faristol» (p.38). Altres tipus de disfresses apareixen evidentment sota la influència de la tradició italiana de la «comedia dell'arte»: els mata-txins als capítols II i X; el senyor amb una cota i un barret quadrat de cartró amb borleta, una carota amb el nas postís i una barba blanca llarga ens recorda la figura del Doctor (p.81). Les altres disfresses que apareixen en el poema provenen de la tradició popular carnavalesca.

El dimoni com a encarnació del mal absolut no era un personatge típic del carnestoltes medieval. Per al període del «món a l'inrevés» eren més característics els personatges de natura ambivalent.

Es pot suposar que, a partir dels segles XVII i XVIII, que és quan el carnestoltes «deixa de ser la segona vida del poble basada en els principis del riure», les llibertats carnavalesques es comencen a considerar com un pecat i, aleshores, el dimoni serveix per a personificar el carnaval.

En el *Poema anafòric* el Dimoni apareix en el capítol VI:

...un dimoni negre's veu,  
que per la sala camina:  
tothom li feya la creu!

<sup>10</sup> Bakhtin, *ibid.*, p.26.

Ell era de cap i cara  
 tan negre com un pecat...  
 y si alguna se'l mirara,  
 no fóra estat cosa rara  
 q/ue/ /h/agués perdut lo preñat...  
 p.78

A diferència del dimoni, el nan o el geperut sí que eren personatges típicament ambivalents per al carnestoltes de l'Édat Mitjana. Tant un com l'altre personificaven aquest «món a l'inrevés», i en la tradició folclòrica europea posseïen qualitats eròtiques.

En el sarau XI, F. Tegell escriu:

Isqueren tres a tres,  
 q/ue/ tots junts fèyan sis,  
 geperuts ab bigotis  
 y cada u ab son nas clavat postís...  
 p.124

A més del geperut, el nou carnestoltes descrit per F. Tegell va manllevar la figura del mateix Carnestoltes, que també apareix en el sarau XI:

Vestits a la gagé  
 los seguían dos xichs,  
 portant un Carnestoltes  
 a sa moda ridícula vestit.

p.125

Al final del sarau XII, que correspon al Dimecres de Cendra, es descriu la cerimònia de l'enterrament del Carnestoltes. És l'únic episodi del *Poema anafòric* on s'apropen el carnestoltes popular i el del saló. Tot i que el capítol XII representa el final i la culminació del cicle dels saraus carnavalescos, l'episodi de l'enterrament del Carnestoltes amb l'anunci del testament del personatge no és central en el capítol. És tan sols una de les representacions del sarau que fan els actors i que té lloc en el cadafal.

A l'hora de treure conclusions, podem dir que els temes essencials del carnestoltes tradicional, com són el tema de l'«excés de menjar», els motius eròtic i escatològic, les disfresses i els tipus de disfresses, tot i que conserven les particularitats i els elements carnavalescos, canvien sota la influència de l'estètica de la cultura efímera del barroc i, més concretament, de la moda. Aquest procés afecta també el «cronotop» carnavalesc. El carnestoltes de Tegell representa una manifestació de la unió de les dues cultures de l'època del barroc: la tradicional

popular i la de la nova cultura afrancesada efímera de saló. La festa barroca, però, s'imposa per sobre del carnaval.

\* \* \*

Malgrat que la temàtica que escull F. Tegell és molt tradicional i popular, el poema està escrit en el marc dels cànons de la poesia culta.

La figura central del «Poema anafòric», juntament amb l'autor, és «la rústica Musa Talhia», a qui l'autor acompanya al llarg dels 12 cèlebres festins «en casa noble al carrer Montcada».

En la poesia culta catalana dels segles XVII i XVIII, la Musa que encarnava la poesia i la literatura catalanes s'oposava a l'altra figura poètica – la Musa de la literatura i la poesia castellanques. Encara que els mateixos poetes catalans utilitzessin la poètica i l'estròfica del cultisme, en les seves poesies sempre feien burla de l'estil pesat de la poesia castellana (per exemple, el sonet de Francesc Vicent Garcia titulat «Als poetes cultos»). L'expressió constant «La llanesa catalana» defensava les característiques de la poesia catalana (i de la Musa com el seu símbol). Un altre clíxé poètic referit a la poesia i a la literatura catalanes era «la rústica Vena». Aquesta combinació de la poètica elevada del cultisme i de la llengua catalana, que en l'època del barroc es percebia com la llengua de l'estil baix, del burlesc i del carnestoltes, oferia la possibilitat de fer servir en una estrofa de la poesia el lèxic de dos estils diferents.<sup>11</sup> La poesia es convertia en un joc elegant amb estils poètics i nivells del llenguatge diferents.

El *Poema anafòric* de Francesc Tegell està escrit seguint la tradició de la poesia culta, tot i que la llengua catalana i la temàtica carnavalesca fossin atípiques per a aquest tipus de literatura. Hem de tenir en compte, però, que les representacions en els saraus que descriu el poema es van fer exclusivament en castellà, i el fet que l'autor esculli la llengua catalana per a la seva obra és degut al tema tradicional de què tracta.

La Musa Talhia representa la literatura cultista, però l'autor la defineix amb l'adjectiu «rústica» i fa d'ella una noia senzilla d'un poble muntanyenc que, per tal de participar en una festa tan aristocràtica, ha de canviar d'estil i oblidar els seus hàbits massa rústics:

... segueix mas señas:  
deixa las espadenyas,  
calça't justas, picadas sabatetas...  
/.../

<sup>11</sup> Més concretament, veg.: Albert Rossich, *Subordinació i originalitat en el barroc literari català: alguns paral·lelismes*, dins Actes del Congrés sobre *El barroc català*. Girona, Col·legi Universitari, 1978, pp. 531–557.

fes-ta clexa a la moda,  
posa't com si per tu se fes la boda...

p.32

Per a Francesc Tegell, el *Poema anafòric* suposa una possibilitat de joc literari. Una gran quantitat de metàfores mitològiques, la utilització de llatínismes, la sintaxi i estròfica molt complicades, fan el poema accessible a un cercle de lectors molt reduït. El motiu d'escriure el poema en català és «perquè fins la més rudas criatures perfectament la entenguessen» (p. 25). Es tracta, però, d'una broma en aquest joc poètic, d'una ironia respecte al lector i al mateix autor, i no d'«un acte de vulgarització», com opina K. Brown.<sup>12</sup> Aquesta combinació tan particular d'estils i tradicions converteix el *Poema anafòric* en una obra molt especial i interessant que reflecteix la nova manera de percebre i de celebrar el carnestoltes en l'alta societat de 1720.

\* \* \*

Finalment, crec que és interessant de tocar el tema del calendari popular carnavalesc i de la seva correlació amb els saraus del carnaval descrit per F. Tegell. Els saraus del *Poema anafòric* es poden dividir en tres grups seguint el principi de la seva correspondència amb els dies marcats del cicle carnavalesc.

1. Els saraus que no estan lligats amb els dies del cicle carnavalesc.

Els saraus carnavalescs tenen lloc només a la casa del carrer Montcada els dijous i diumenges. El diumenge 21 de gener (sarau 3), el diumenge 28 de gener (sarau 5) i el diumenge 4 de febrer (sarau 7) no tenen equivalent en el calendari popular.

2. Els saraus que se celebren en dies de festa però que no estan relacionats amb el cicle carnavalesc.

El sarau 2 es va celebrar el 17 de gener (dimecres), que és el dia de Sant Antoni. Lògicament, hauria de ser celebrat el dijous 18 de gener (Dijous dels amics).

3. Els saraus que se celebren en dies relacionats amb el cicle carnavalesc.

<sup>12</sup> Kenneth Brown, *El barroc literari català i castellà*, dins Actes del Congrés sobre *El barroc català*. Girona, Col·legi Universitari, 1978, p. 519.

el Dijous dels Compares	—	25 de gener (sarau 4)
el Dijous de les Comares	—	1 de febrer (sarau 6)
el Dijous gras	—	8 de febrer (sarau 8)
el Dissabte fallar	—	10 de febrer (sarau 9)
el Diumenge fallar	—	11 de febrer (sarau 10)
el Dilluns de les Carnestoltes	—	12 febrer (sarau 11)
el Dimecres de Cendra	—	14 febrer (sarau 12)
el Dijous de les Comares	—	1 de febrer (sarau 6)
el Dijous gras	—	8 de febrer (sarau 8)
el Dissabte fallar	—	10 de febrer (sarau 9)
el Diumenge fallar	—	11 de febrer (sarau 10)
el Dilluns de les Carnestoltes	—	12 febrer (sarau 11)
el Dimecres de Cendra	—	14 febrer (sarau 12)

Tots aquests saraus (excepte l'11 i el 12, en què apareix la figura del Carnestoltes) no tenen les característiques de les festes rituals del cicle carnavalesc, sinó que coincideixen només en el calendari, com podrem veure a la taula següent:

#### ELS SARAUS 1720 DESCRITS PER F.TEGELL

Sarau I	l'inici no està designat	
Sarau II	dimecres Dia de Sant Antoni	17 gener
	dijous Dijous dels amics	19 gener
Sarau III	diumenge	21 gener
Sarau IV	dijous Compares	25 gener
Sarau V	diumenge	28 gener
Sarau VI	dijous Comares	1 febrer



Sarau VII	diumenge	4 febrer
Sarau VIII	dijous Dijous gras	8 febrer
Sarau IX	dissabte Dissabte fallar	10 febrer
Sarau X	diumenge Diumenge fallar	11 febrer
Sarau XI	dilluns La malaltia del Carnestoltes dimarts Dimarts fallar	12 febrer 13 febrer
Sarau XII	dimecres Dimecres de Cendra	14 febrer

GALA DENISSENKO  
UNIVERSITAT LOMONÓSOV, MOSCOU